

# LINEA Y MANCHA

## GRABADO Y VISIONES DEL MUNDO

Eligio Calderón\*

El interés del grabado y su riqueza provienen, en gran parte, del hecho de que sus funciones utilitarias no le han impedido ser simultáneamente un arte original y no funcional. De ahí las insolubles querellas entre grabadores y artistas, que se reprodujeron en 1839 entre grabadores y fotógrafos, para saber si el grabado pertenecía o no al arte. Esta reticencia es fruto, sobretudo, de la presencia de un elemento mecánico que entra en la fabricación de los grabados y que pareciera oponerse a la noción de creación individual.

La función reproductora del grabado indujo a error a muchos artistas que, sobreestimando la intervención mecánica, creyeron que el grabado no tenía otra posibilidad que la de producir un significante análogo al significado. Tal fue el caso de los niellos donde el significado (el motivo) resultaba intacto por el significante (el tiraje



Grabado en metal de Gabriela Briebesca

sobre papel). Desde que tales ejemplos fueron abandonados, la ilusión se hizo patente y el significado no se confundió con el motivo reproducido. El arte se sitúa entre la restitución exacta del motivo —debido al artista o a la máquina— y la parte del significado ausente del motivo.

Para restituir la complejidad de ese significado, el significante debe superar con creces el producto mecánico, que no restituye sino al sujeto "denotado". Para agregar a ese sujeto neutro (de naturaleza descriptiva) las connotaciones que revelarán la totalidad expresiva del significado, el artista debe recurrir a un sinfín de artificios, con frecuencia indefinibles (elección del sujeto, escala, composición, escritura, profundidad de los cortes, luces entintado) y que son propiamente el lenguaje del arte.

### El grabado como *medium*, y sus "causas materiales"

Pensamos que en las "causas materiales" se expresa una profunda concepción del mundo y la voluntad creadora del artista. Esta selección de las materias, esta elección de las causas materiales de la producción no es obra del arbitrio individual, y menos aún de los razonamientos interiores y del instinto particular del artista.

Tal vez sea justo decir que estas causas materiales de la producción y el estilo puedan ser concebidas como dos círculos concéntricos, de donde en una cierta relación la causa material de la obra expresa la concepción de la época aún más que el estilo como carácter externo de las formas entrecasadas.

Desde este punto de vista, el tipo de superficie predetermina el modo de extender los colores e

incluso la elección de los mismos. No cualquier color acepta cualquier superficie. El carácter del toque está igualmente determinado sustancialmente por la naturaleza de la superficie y en función de esta resulta de una o de otra factura.

Sólo penetrando en las relaciones de fuerza de la superficie de la representación puede comprenderse la elección matérica del artista y explicarse el respectivo problema estilístico. Podemos decir, por ello, que toda la concepción del artista es estilísticamente conforme al material, y si no lo es, está predestinada a serlo por la naturaleza misma de las cosas, cuando con la inteligencia de los dedos el artista identifica la superficie, excluyendo como inconveniente todo aquello que es ajeno a ella. Por ello podemos afirmar que vemos en el grabado de la era del metal algo que corresponde al sentido de ese género.

La superficie de la representación es capaz de exasperar sólo aquellos ritmos de un cierto tipo que manifiestan su dinámica, y entonces sobrepaja al artista individual o históricamente. El artista o se somete o se encuentra en el mundo una superficie adecuada: no está en su poder cambiar el sentido último esencial de una superficie.

Si examinamos la tela, elástica o complaciente, elásticamente complaciente, ondulante, no sofrenando el toque humano, la superficie de la tela tensada crea una base de la representación que tiene los mismos derechos de la mano del artista. Inmóvil, dura, no complaciente es la superficie de un muro, de una tabla o de un metal. Demasiado severa para la inteligencia manual del artista del Renacimiento. Este quiere sentirse entre cosas terrestres, entre fenómenos sólo terrestres, sin interferencias del otro mundo, y con los dedos de su mano quiere sentir que su independencia, autonomía no están insidiadas por la interrupción de aquello que se sustrae a su

arbitrio. La superficie dura lo afrontaría, como una evocación de otras durezas que, por lo contrario, le gustaría olvidar. Para las imágenes naturalistas, para una filigración que se ha liberado de Dios y del mundo eclesiástico, que quiere ser ley de sí misma, para un mundo semejante es necesaria la máxima succulencia sensible, un autotestimonio lo más bullicioso posible de estas imágenes sobre sí mismas como realidad sensible. Y de imágenes que no están fundadas sobre la piedra invisible, sino que ondulan sobre la superficie, expresión de la ondulación de todo aquello que es terreno.

El artista del Renacimiento pone en evidencia que la inteligibilidad ontológica de las cosas se ha trasmudado, por la visión del mundo de la época, en su fenomenología sensible y que, por consecuencia, corresponde al ser humano que tiene conciencia de ser no ontológico sino condicionado y fenoménico, legislar en este mundo de ilusiones metafísicas. La perspectiva es la manifestación fatal de tal autoconsciencia. Típico de esta visión del mundo es que la combinación de la vivacidad sensible y de la inestabilidad ontológica de la existencia se manifiesta en la aspiración del artista a una succulencia *undosidad*. Premisa técnica de esta aspiración fueron los colores de aceite y la tela tensada.

También en el desarrollo del arte de la incisión podemos entrever algunos nexos con el "espíritu de los tiempos". La incisión se desarrolló en el ámbito protestante. Y se nota tanto más cuanto que algunos *incisores* creativos fueron representativos del protestantismo en sus varios y cambiantes aspectos. En Alemania y en Inglaterra la creatividad estuvo referida predominantemente al campo de la incisión, del aguafuerte y a otras ramas semejantes. En el mundo católico la incisión no quiso ser gráfica, y por ello, con excepciones desde luego, no tuvo propiamente el fin de la incisión sino de los colores de aceite.



La incisión católica, de trazos grasos que imitan la pincelada del color de aceite y la cual se esfuerza por aplicar la tinta tipográfica



Grabado en metal Barbara Paciorek Kowalowka

no linealmente es, en substancia, un género de pintura de aceite y no una auténtica incisión: en ésta el entintado tipográfico marca

sólo la distinción de las superficies, pero no tiene color o no tiene algo análogo al color. La auténtica línea de la incisión es una línea más abstracta, no es grasa y no tiene color. En contraste con la pincelada del color de aceite, que se esfuerza por llegar a ser sensiblemente afín si no al objeto representado al menos a una parte de la superficie, la línea de la incisión aspira a liberarse de la impresión de la presencia sensible.

Si la pintura de aceite es una manifestación de la sensibilidad, la incisión se funda sobre la racionalidad, construye la imagen de los objetos a partir de los elementos sin tener con ellos nada en común, a partir de la combinación de racionales "sí" o "no". La incisión es el esquema de la imagen construido sólo con base en las leyes de la lógica: La identidad, la contradicción, el tercero excluido. En este sentido, la incisión guarda un nexo profundo con la filosofía alemana: en ambos casos, el fin consiste en deducir esquemas de la realidad gracias a algunas afirmaciones y negaciones privadas de realidad espiritual y sensible, es decir, crear todo de nada.

Esta incisión original, cuanto más pura —es decir, sin psicologismos, sin sensibilidad— tanto más alcanza su propósito: la precisión y la perfección. Por lo contrario, en la incisión surgida en la atmósfera católica, existe siempre el intento de insinuar entre el "sí" y el "no", furtivamente, los elementos de la sensibilidad.

También podemos admitir un nexo íntimo de la incisión con la esencia íntima del protestantismo. Hay un paralelismo estrecho entre la razón, dominante en el protestantismo, y los medios de representación lineales de la incisión, así como existe igualmente un íntimo paralelismo entre la "fantasía", según la terminología ascética, cultivada en el catolicismo, y la grumosidad grasa de la pintura de aceite.

La primera quiere esquematizar su objeto, reconstruyendo los sec-

tores con actos distintos que excluyen lo cromático y lo ambiguo. La incisión es una creación *ex novo* de la imagen, con principios completamente distintos de aquellos que en ella está en la percepción sensible, de modo que la imagen sea comprendida racionalmente en cada una de sus partes, de modo tal que toda su estructura, incluidas las sombras, es decir, todo aquello que no nace sólo de una calidad de la imagen sino de su relación con las cosas circundantes, esté toda desmembrada en la serie de subdivisiones, en la serie de las circunscripciones del espacio, de modo que, por encima de estos actos racionales y de sus relaciones recíprocas, no haya nada en la imagen.

A diferencia de la incisión, la pincelada del color de aceite se esfuerza no de reconstruir la imagen, sino de imitarla, de sustituirse a ella; no de racionalizarla, sino de "sensualizarla", de volverla aún más sensiblemente impresionante de cuanto lo sea en la realidad. El color de aceite quiere superar los límites de la materia refigurada para alcanzar la sensación inmediata.

Imitar la imagen, sustituirse a ella, participar en la vida como factor no simbólico sino empírico. En cuanto a la incisión, no hay motivo alguno que nos impida llamarla, por lo que se refiere a su calidad límite, un diseño geométrico o una ecuación diferencial.

Ciertamente, la especificidad mecánica de la superficie del cuadro se comunica al carácter de la obra, pero en el arte de la incisión, las cosas son otras. La incisión se puede imprimir, hablando de manera aproximada, sobre cualquier superficie y el carácter impreso varía enormemente: sea que se use papel, seda, tela, madera, pergamino, una piedra o incluso metal, no es indiferente a la estructura artística de la incisión. Más aún, también el entintado puede ser sustituido más o menos indistintamente. En esta situación de

las dos principales causas materiales de la incisión —la superficie y las tintas— están implícitos los presupuestos mismos de la proclamación protestante de la libertad de conciencia y de la negación protestante de la eclesialidad.

¿Qué nos ofrece la impresión? Un pedazo de papel. La cosa más precaria que podamos concebir se altera, se rasa, se incendia, se enmohece. El papel aparece aquí como el símbolo de lo perecedero. Y sobre ella, hábiles, los signos de la incisión. No es fortuito que encontremos la misma referencia en el siglo XVII en Japón. Las nuevas clases que remplazaban el feudalismo, aun si continuaron prefirieron la pintura, encontraron en la estampa una expresión del "mundo efímero", en relación directa con sus preocupaciones cotidianas, simples escenas de género, series eróticas, retratos y, a partir del siglo XIX, paisajes.

Nos preguntamos, ¿cómo son posibles estos signos como tales, sobre el papel? No lo son. Las líneas, con su aspecto muestran haber sido trazadas sobre una superficie extremadamente dura, que, sin embargo, una punta sutil o una aguja rasguña, rasca, *intaglia*. Sobre el papel, el tipo de trazo contradice el carácter de la superficie sobre la cual ha sido trazado. Esta contradicción nos lleva a olvidar las características propias del papel y nos hace suponer en él algo sumamente duro.

Estéticamente atribuímos al papel una seguridad, una garantía de solidez superior a la real. Pero la circunstancia de que estos trazos no se hunda, nos hace imaginar una capacidad del grabador incommensurablemente mayor de cuanto lo sea en la realidad. Vemos así que su mano, incluso sobre una materia tan dura, ha permanecido firme y no ha temblado. Se tiene, además, la impresión de que el grabador no introduce ninguna mutación material sino que revela la "pureza", en el sentido kantiano, reconstruyendo la actividad constitutiva formal, que se percibe

como ausente de toda superficie, siempre en el espíritu de Kant.

Por otra parte, todo pareciera indicar que esta actividad constitutiva formal sea absolutamente general, es decir, libre de adaptarse a cualquier superficie, y que aquella actividad se encuentre por encima de los condicionamientos del ambiente en que la forma se concreta, es decir, pura, cosa que le da plena libertad y arbitrio para escoger el tipo de superficie.

Pero esto es un engaño. Primero, por el hecho de que llamamos incisión a la obra de este arte, que no es propiamente una incisión, un *intaglio*. Hemos sustituido verbalmente esta impronta con su impresión y hablamos de incisión entendiéndolo estampado. Pero esta confusión no es casual. Sólo sobre la impronta la factura de la obra se entiende, no como un arbitrio del grabador, sino como resultado necesario de la calidad de la superficie de la representación y en la impronta no existen los mencionados engaños de la percepción estética.

Así ha sido históricamente. En un inicio, el arte de la incisión fue el arte de "intagliar" sobre metal, madera y piedra, y no el arte de la impresión. El fin del arte era entonces el objeto sobre el cual era "intagliada" la representación, pero nunca el pedazo de papel. Al cubrir de tinta el *intaglio* se imprime la representación sobre papel y se obtiene un grabado. Pero este estampado no es la conclusión de una creación artística, como lo es para nosotros, estampado compendiado en el grabado. La placa sería sólo una preparación elaborada exclusivamente para conservar una copia exacta del diseño, para tener la posibilidad de reproducirlo mediante el objeto "incidido".

Podemos decir que la relación entre la incisión y el grabado ha sido alterado. Al inicio, la obra de arte era el *intaglio*. Para nosotros es la impronta, desde que el producto de la matriz se ha convertido en el grabado. Desde entonces, el

grabado es un producto multiplicado mecánicamente y en la incisión se ha comenzado a ver exclusivamente una matriz para reproducciones y que, con excepción del grabador, ninguno conoce.

La relación del *medium* con el medio es, pensamos, insoslayable. Y la elección de las "causas materiales" no es inocente pues tiene la virtud de confrontarnos con los fines "penúltimos" de las formas expresivas de la aspiración; aspiración, por otro lado, "historizable". En el gusto clásico, la elección del grabado como *medium* correspondió, por su rigor, por la nitidez de su escritura, a las aspiraciones científicas del arte y a un mundo jerarquizado, donde era preciso creer en un orden de cosas sublimado por su representación coherente y racional en el espacio.

El buril fue el instrumento privilegiado de ese lenguaje. La eclosión de ese mundo y de esa visión del mundo obligó a los artistas a encontrar otros *mediums* para expresar el medio del mundo moderno: el aguafuerte barroco o la litografía romántica, hechos más de manchas que de líneas expresaban la aspiración de un regreso a la libertad sensible, empírica, en abierta polémica con la racionalidad de la incisión alemana e inglesa. Desde entonces, la multiplicación y la combinación infinitas de los procedimientos, de la búsqueda de nuevas superficies, hacen que la elección del *medium* sea, por sí misma, significativa, y que la significación no resida más en el interior de la obra sino en su relación, escogida por el artista, entre su existencia y su situación, entre su aspiración a un modo de expresión y su medio.

---

\*Eligio Calderón, investigador de Polemología y Hermenéutica, División de Ciencias Sociales y Humanidades.